

# ESCALA/I.I.E.

UNIVERSIDAD NACIONAL

## JESUS BERMUDEZ SILVA .MUSICO.

Susana Friedmann

Profesora Instituto Investigaciones Estéticas  
Facultad de Artes Universidad Nacional

8

- 1884** Nace Jesús Bermúdez Silva.  
**1905** Ingreso a la Academia Nacional de Música.  
**1910** Catedra de violín en la Academia.  
**1929** Viaje a España.  
**1930** Poema *Cuento de Hadas*.  
**1931** Poema sinfónico *Torbellino*.  
**1933** Estreno del *Torbellino* por la Orquesta de la Radio Nacional de Madrid.  
**1935** Regreso a Bogotá.  
**1938** Comparte el Premio Ezequiel Bernal con Adolfo Mejía.  
**1938** Estreno de la *Danza Típica No. 1* por la Orquesta Sinfónica de Colombia.  
**1942** Grabación del *Cuento de Hadas* y del *Torbellino* por la BBC de Londres bajo la dirección de Sir Adrian Boult.  
**1942** Dirección del Conservatorio del Tolima.  
**1950** Viaje a Europa.  
**1952** Reintegro a la Universidad Nacional.  
**1959** Estreno de la *Orgia Campesina* por la Orquesta Sinfónica de Colombia.  
**1959** Creación del CEDEFIM.  
**1962** Publicación del catálogo de Bermúdez Silva por la Unión Panamericana.  
**1962** Publicación de "Posible ascendencia vasca de la música popular colombiana" por la Radio Nacional.  
**1963** Publicación de *La guitarra popular en Chiquinquirá* por el CEDEFIM.  
**1966** Publicación de *Algunos cantos nativos tradicionales de la región de Guapi* (Cauca).  
**1969** Muerte de Jesús Bermúdez Silva.  
**1970** Condecoración póstuma del Instituto Colombiano de Cultura.

**Jesús Bermúdez Silva y el nacionalismo musical en Colombia.**

Contemporáneo de José Rozo Contreras, Adolfo Mejía, Andrés Pardo Tovar, Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia, Jesús Bermúdez Silva pasa desapercibido por la larga lista de compositores de la primera mitad de este siglo, periodo singularmente fecundo y positivo en el campo de la composición musical nacional. Como todos ellos, perteneció a la primera generación de músicos formados en Europa y a los gestores de la escuela, tímida aún, de nacionalismo musical colombiano. Por factores que aún no han sido analizados, la vida y obra de este compositor se ha valorizado poco, y el objetivo de este ensayo es el de analizar el contexto socio-musical que influyó en esta apreciación tan superficial.

**el contexto latinoamericano**

Bermúdez Silva nace en la misma década de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), por quien profesó una gran admiración y cuya obra conoció, según testimonio de su hijo, Alberto. Caso distinto es el de otros cuatro compositores representativos, latinoamericanos que nacieron en la misma década: el mexicano Manuel María Ponce (1885-1948) y los chilenos Pedro Humberto Allende (1885-1959), Carlos Isamitt (1885-1974) y Carlos Lavín (1883-1962).

El hecho que Bermúdez Silva ignorara las actividades musicales de sus colegas latinoamericanos es uno de los aspectos a la vez más desoladores e indicativos de la restringida vida musical latinoamericana de esa época. No había contacto entre compositores del hemisferio sur, y con excepción de aquellos compositores que, tarde o temprano, lograron algún éxito en Europa, se desconocía la labor que se desarrollaba en un país vecino. Aún no existía esa solidaridad, ni siquiera la conciencia de compartir un potencial creativo común.

El caso de los compositores mencionados anteriormente es indicativo de cómo, en medio del más lamentable aislamiento, coincidían con las mismas inquietudes y los mismos planteamientos.

El primero de ellos, Heitor Villa-Lobos, indiscutiblemente excepcional, era autodidacta y nunca recibió una educación musical formal. Por otra parte, no viajó a París en calidad de aprendiz, como los demás, sino después de establecer una significativa apreciación de Darius Milhaud, quien desempeñaba el cargo de secretario de Paul Claudel, cónsul francés en Brasil de 1917 a 1919, y quien, en vez de inculcarle esa admiración ciega por lo francés, supo confirmarle a Villa-Lobos su afición por lo nacional: por la música popular brasilera. En otras palabras, a Villa-Lobos no le fue necesario viajar a Europa para descubrir su nacionalismo, y por esta misma razón, se adelantó a todos los compositores de su generación, llevándoles una ventaja extraordinaria, por cuanto tenía conciencia del valor de lo que en 1923 le presentó a los europeos.

Probablemente varios factores coincidieron para que Manuel María Ponce fuera uno de los primeros en desarrollar el nacionalismo musical mexicano, mucho antes que en otros países. Primeramente, un factor cultural es el nacionalismo inherente de los mexicanos, a diferencia de otras culturas americanas menos percatadas de su identidad cultural y que carecen de los monumentos precolombinos que la afirman. Por otra parte, Ponce viajó a Europa en 1904, pasando primero a Italia y posteriormente a Berlín, regresando a América temporalmente a La Habana, en donde vivió de 1915 a 1917, antes de radicarse en París de 1925 a 1933. Tuvo así amplia oportunidad de explorar el nacionalismo musical propio y ajeno.

Ya en 1919 manifiesta su inconformidad con el arte nacional en un artículo intitolado "El Folklore musical mexicano" en la *Revista Musical de México* que él dirige:

*... en cien años de vida autónoma... nuestros intelectuales y artistas, habiense preocupado poco de la formación del alma nacional, encaminando todas sus actividades a europeizarnos, copiando costumbres y tendencias que no se amoldaban... al*

*atraso secular en que vivíamos. Se intentaba cubrir así, de pronto, nuestra desnudez indígena con el frac de última moda, sin considerar que lógicamente, deberíamos haber comenzado por adoptar el traje apropiado a nuestro clima y a nuestras costumbres.*

Aunque la preocupación por la música nacional no es tan evidente en sus composiciones, su interés se manifiesta principalmente por sus arreglos de canciones populares y por su labor didáctica.<sup>1</sup>

Los chilenos Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt y Carlos Lavín comparten la anterior concepción del nacionalismo, consistente especialmente en la necesidad de identificar las manifestaciones propias, y como los demás compositores, consolidan este compromiso a raíz de sus respectivos viajes a Europa.

Aunque Pedro Humberto Allende no estudió en Europa, sus principales trabajos nacionalistas datan después de sus viajes europeos. Al regresar de uno de estos en 1911, acepta la invitación de formar parte de la Sociedad Folkórica Chilena, resultado de lo cual son las primeras grabaciones de música Mapuche. Por otra parte, sus obras sinfónicas emplean temas mestizos dentro de un marco sonoro impresionista: ejemplos de ello son sus *Escenas campesinas chilenas* (1914) y el poema sinfónico *La voz de las calles* (1920), basado en pregones callejeros.

Carlos Isamitt representa otra tendencia dentro del nacionalismo chileno. Especializado en la música araucana y autor de varios artículos históricos, sus composiciones reflejan cierto eclecticismo, desde el expresionismo abstracto y la dodecafonia de algunas de sus obras hasta el uso de temas indígenas y criollos en otras, como el *Friso araucano* (1931) y el ballet *El pozo de oro* (1942).

Como Villa-Lobos, Carlos Lavín fue ante todo autodidacta, pero sus incursiones europeas le brindaron la oportunidad de estudiar, primero en París y posteriormente con von Hornbostel en la Universidad de Berlín. De 1922 a 1934 viajó por Europa, dedicándose a grabar música de varios países, desde España a Rumania (recordemos que Bartok –quien nace en la misma década que estos seis compositores– realizó sus principales grabaciones desde 1906 hasta 1936).<sup>2</sup> En cuanto a las grabaciones de Lavín en Chile, estas datan de 1910. Posteriormente, como director del Instituto de Investigaciones Estéticas, organizó el archivo del mismo. Por otra parte, escribió varios ensayos sobre música indígena y contribuyó artículos a varias enciclopedias y revistas europeas. En sus obras musicales trata de incorporar sus conocimientos y experiencias, lográndolo a través de sus obras coreográficas como sus *Mitos araucanos* (1926) y sus *Lamentaciones huilliches* (1928), la "impresión" sinfónica intitulada *Fiestas araucanas* (1926) y la *Suite Andina* (1929), cuyo vocabulario armónico vacila entre el neo-romanticismo y el impresionismo, mientras que en su estilo melódico procura ser fiel a los motivos breves y reiterativos de la música indígena.<sup>3</sup>

Es evidente que los compositores mencionados aquí, a pesar de que no se conocían, compartían el interés por las manifestaciones autóctonas y es probable que el contacto



**Portada**

I. JESÚS HERNÁNDEZ SILVA  
(1884 – 1969)



con las culturas europeas les despertó el deseo, no solo de estudiar las diferencias estilísticas en abstracto, sino de expresarlas también.

#### **vida y obra de Bermúdez Silva (1884-1969)**

La vida de Bermúdez Silva refleja un temperamento romántico y soñador, ingrediente esencial para ese nacionalismo singular que caracteriza no solo la época, sino también el estilo personal del compositor.

Un artículo de *La República* (1947) hace el siguiente comentario:

*Nacido en la Casa de los Virreyes en el barrio bogotano de Las Nieves, y enamorado de vejez de su tiempo, el maestro Bermúdez es un santafereño de pura cepa. El progreso vertiginoso de la época, que apenas si ha dejado tiempo para admirar las reliquias del pasado, lo encuentran tranquilo junto a una hermosa colección de cuadros de Vásquez y Ceballos, de los Figueroa, enmarcados en tallas de hermosura increíble...*

Es evidente que Bermúdez Silva disfrutaba de una posición económica y social cómoda, y que tenía los medios para combinar su profesión musical con sus actividades comerciales de orfebre. Según el artículo referido, el compositor descubrió su afición por la música en un concierto del violinista negro, Brindice Salas, cuando aún era niño. Recibió sus primeras clases de violín de Luis Figueroa y José María Prado. Ingresó a la Academia Nacional de Música en 1905 y cuatro años más tarde desempeñaba una cátedra de violín en la misma institución. Posteriormente fue concertino de la Orquesta de la Academia y, con Guillermo Uribe Holguín, fue cofundador de la Orquesta Sinfónica de Colombia, ocupando el atril de concertino hasta que viajara a Europa.

En 1929 vendió sus dos joyerías y viajó a Madrid con su familia y allí se dedicó al estudio de composición en el Conservatorio de Madrid, con el maestro Conrado del Campo. Del Campo, eminente compositor, violinista y director de la primera orquesta de la Radio Nacional de España, era, junto con Joaquín Turina y Manuel de Falla, de la misma edad de Bermúdez Silva. Además fue maestro de personalidades tan diferentes como los compositores españoles Enrique Chapi, Jesús García Leoz, Ataúlfo Argenta y Cristóbal Halffter<sup>4</sup> y de los latinoamericanos Amadeo Roldán, Domingo Santa Cruz, Julián Bautista y Enrique Pinilla. Estilísticamente, del Campo fue un gran admirador de la escuela germana, específicamente de Richard Strauss, cuya influencia se detecta en el uso de un lenguaje denso post-romántico en la mayoría de sus obras.

En Madrid, Bermúdez Silva disfrutó del reconocimiento de su maestro, hecho que se tradujo, no solo en la amistad y respeto del mismo y de varios de sus condiscípulos, sino que contribuyó también a la difusión de sus primeras obras sinfónicas. Por cierto, los estrenos de las primeras de éstas fueron realizados en la capital española. Primero vino el *Cuento de hadas* (1930), dedicado a del Campo y ejecutado por la Orquesta de la Radio Nacional de Madrid. Le siguieron el poema sinfónico *Torbellino* (1931) y la *Sinfonía en do*



2. Rodeado de sus amigos Andrés Pardo Tovar, Octavio Nuñez Navas (izquierda), Cecilia de Rizo Contreras y José Roza Contreras en 1955.

3. En el Conservatorio Nacional de Música. (A su derecha, sentados): Antonio María Valencia, Andrés Pardo Tovar, Gustavo Escobar Larrazabal y José Roza Contreras. Cortesía María Teresa Pardo.



(1933). El éxito del *Torbellino* fue rotundo: críticas entusiastas y posteriormente, grabación por la Orquesta de la BBC de Londres, bajo la dirección de Sir Adrian Boult (1942).

Testimonio del aprecio que le tenía del Campo es la carta de despedida que le escribió, ante todo significativa por cuanto señala el interés del maestro de orientar a su discípulo de manera que canalizara sus talentos hacia el nacionalismo y, por otra parte, para comprender el concepto que éste tenía sobre "lo colombiano":

*... en poco tiempo, llevó usted a cabo con tenaz constancia y recia voluntad... los estudios que realizar se propuso, hasta conseguir la necesaria independencia de pensar y de traducir en formas adecuadas las ocurrencias de su pensamiento con la necesaria dignidad de medios y firmeza de estilo para merecer el calificativo de artista-compositor.*

Y continúa, más adelante, según *El País* del 3 de diciembre de 1933:

*Pero... al llegar a Colombia... preciso será que usted escuche la canción eterna de sierras y de llanos; de márgenes y selvas, y bajo la grandeza de los paisajes, la cadencia indígena; la voz campesina del indio humilde y que, apoderándose de su expresión y su perfume, verdadera imagen leal del espíritu de la raza, tonifique su fantasía y robustezca sus ideas con ese eterno aliento de verdad que es el canto popular...*

De regreso a Bogotá en 1935, Bermúdez Silva se vinculó una vez más al Conservatorio de Música, tropezando con dificultades, no solo como profesor, sino ante todo como compositor en el inhóspito medio colombiano.

De 1937 a 1939 ejerció el cargo de profesor en la Escuela de Varones de Tunja y dirigió varios Institutos Culturales Populares en Boyacá. En 1942, siguió a Daniel Zamudio en la dirección del Conservatorio del Tolima en Ibagué, cargo que ocupó por un periodo de dos años.

En la década de los cincuenta, Bermúdez Silva viajó temporalmente a Europa, específicamente a Madrid y a París. El reencuentro con del Campo fue positivo y la Orquesta de la Radio Nacional de Madrid, dirigida por el compositor colombiano, interpretó nuevamente varias de sus obras.

De 1952 a 1963, Bermúdez Silva desempeñó cargos teóricos a nivel superior del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional y además, por varios años, fue Miembro Consultivo del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales, CEDEFIM.

Con el pasar de los años, el ímpetu fructuoso y estimulante de la estadia española se fue borrando, y con pocas excepciones (por ejemplo, durante el periodo en que Olav Roots asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional, en cuyo periodo de dirección se interpretaron las obras de Bermúdez Silva con más frecuencia que antes), la obra de éste fue perdiendo su interés y vigencia, y el compositor, desalentado por todas las dificultades, dejó de componer con el mismo ahínco de antes.

Hacia el final de su vida, reducido en su vida personal, a una existencia precaria y bastante introspectiva si no amargada, murió en 1969, enfermo y desilusionado.

#### **el nacionalismo de Bermúdez Silva**

Casi la totalidad de las obras de Bermúdez Silva se desenvuelven dentro de un marco esencialmente romántico, y contienen elementos nacionalistas. Su música sinfónica, con excepción de la *Sinfonía en do*, *El Cuento de Hadasy* y la oración sinfónica *Por la Patria* dedicada a la memoria de John F. Kennedy, está concebida con esa intención. Así los títulos "costumbristas" reflejan el ambiente sugestivo: poema sinfónico *Torbellino*, suite de *Danzas típicas*, *Orgia campesina* y *Estampa criolla*. De la obra pianística, sus *Seis viejas estampas de Santa Fe de Bogotá* también son esencialmente evocativas.

Su nacionalismo consiste ante todo en el uso, no tanto académico, de temática coreográfica, pero, a diferencia del indigenismo rebuscado de varios de sus contemporáneos, Bermúdez Silva encauza sus esfuerzos en las danzas típicas mestizas, particularmente de la región andina.

Reflejo de ese nacionalismo tentativo es la intitolación de la *Danza típica No. 1* para orquesta, que Bermúdez Silva dedicó a su amigo, Andrés Pardo Tovar. Además de esta designación, la partitura lleva el título de *Bunde tolimense*, que posteriormente tachó el compositor. Lo interesante aquí es la evidente ambivalencia de Bermúdez Silva, ya que el *Bunde tolimense* que lleva la autoría de Alberto de Castilla no es la obra citada en la danza de Bermúdez Silva, a pesar de tener elementos de bunde. Sin entrar en citas directas del bunde de Castilla, Bermúdez Silva prefirió designar su obra *Danza típica No. 1*.

Algo semejante ocurre con la *Orgia campesina* de 1959, una de las últimas obras sinfónicas del compositor. El siguiente comentario en las notas de programa del concierto de la Orquesta Sinfónica de Colombia bajo la dirección de Olav Roots (1960) es revelador:

*La estructuración de esta obra es clara: consta de una introducción lenta de carácter muy descriptivo ("Alborada") y de cuatro secciones breves. La primera es una "Danza" (Allegro) en que se estiliza un ritmo popular andino [sic]....*

Los comentarios aluden a la "danza" sin especificar que existe el género de ese mismo nombre, por cierto, de una danza típica de la región andina.

Aún en el *Concierto en la para piano* y orquesta, Bermúdez Silva acude al nacionalismo para su material temático. Compuesto en 1944 pero revisado en 1956, y a pesar de tener un marco tradicionalista, este concierto, estrenado el 19 de julio de 1956 con Luisa Manigetti al piano y ejecutado por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida

por Olav Roots, emplea un tema en ritmo de torbellino en el rondó final.

#### **la música de cámara y las canciones**

Bermúdez Silva emplea un estilo más formal y un lenguaje armónico post-romántico e impresionista en la totalidad de sus obras de cámara. Escritas todas en un mismo periodo que se extiende de 1943 a 1949, reflejan una etapa, si no de rompimiento, por lo menos de interrupción con su compromiso nacionalista. En 1943 compone su *Trio para flauta, piano y violoncello* en do: en 1947 el *Cuarteto de cuerdas* en re y en 1949 el *Trio para piano, violín y violoncello* en sol menor. De los años cincuenta datan sus obras para piano.

Mucho más interesante, y sin embargo, poco conocida es la producción vocal de Bermúdez Silva (no hay grabación alguna en los archivos de la Radio Nacional). En éstas se destaca no solo como colorista, sino por el extraordinario dominio del texto y la música. Las canciones de Bermúdez Silva, compuestas en su mayoría en los años treinta, reflejan un hábil manejo armónico inesperado y un sorprendente acoplamiento entre letra y música.

La canción *Ilusión* (Madrid, s.f.) es según la descripción del autor:

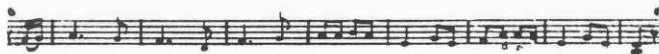
*el romance de una niña que da pasos dormida. En su estado de sonambulismo cruza por caminos de nieve y se sueña con mariposas verdes y nubes de plata. La música subraya este pequeño poema, interpretando un paisaje lunar de ambiente suave y pleno de claridades.*

Esta canción comienza con una introducción que oscila entre el acorde de séptima disminuida de Fa y de Mi bemol, creando un fondo evidentemente impresionista. La parte vocal es muy sencilla pero paulatinamente se vuelve más dramática y destaca melódica y rítmicamente el tema de las mariposas a manera de *leitmotiv*. Además el acompañamiento varía considerablemente hasta el final, cuando el piano se une y duplica al unísono la melodía vocal.

También las canciones corales a *cappella* reflejan ese dominio del estilo coral. Su textura sólida y compacta, contrasta con una impresionante facilidad por la escritura contrapuntística. Compuestas en 1938, se caracterizan por su sencillez y estilo directo. La más conocida es *La Boda*, una ronda infantil estilizada, con efectos de tambores y un exquisito equilibrio entre las tres voces. La canción *Arrullo María Isabel*, también para voces blancas, describe el canto de las aves al arrullar al niño, con el avasallador efecto de una cuarta voz aguda que canta una octava más alto que las sopranos, proporcionándole a esas secciones del texto un efecto celestial.



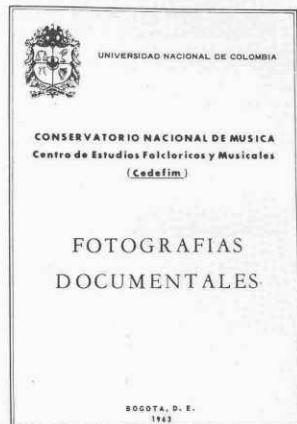
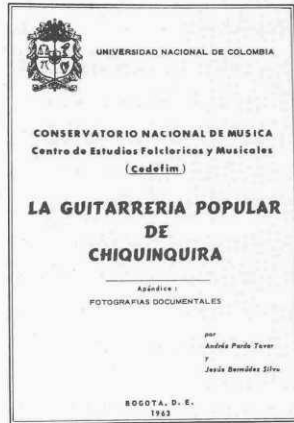
The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. It consists of approximately 15 staves of music. The notation is dense and includes various instruments such as woodwinds, strings, and percussion. There are some markings like 'Tutti' and 'Cresc.' visible. The score is written in a traditional musical notation style with notes, rests, and dynamic markings.



This block contains a single line of musical notation, likely representing a specific melodic theme or motif. It features a sequence of notes on a staff, with some rests and dynamic markings.

4. Danza típica No. 1, también denominada "Bande Tolimense", estrenada por la Orquesta Sinfónica de Colombia en 1938.

5. Tema principal de la "Danza típica No. 1" expuesto por los cuernos. Ampliación de la partitura anterior.



### Los trabajos de investigación

Además de sus aportes como compositor, Bermúdez Silva colaboró, especialmente hacia el final de su vida, en la investigación de la música colombiana. En 1962 el *Boletín de la Radio Nacional* publicó un artículo suyo sobre "La posible ascendencia vasca de nuestra música popular". En esta brevisima reseña, se limitó a indicar una afinidad, no sólo entre el idioma chibcha y vasco, sino también a sugerir un posible origen vasco de ciertos aires musicales colombianos, basándose específicamente en la semejanza de los ritmos y de ciertas prácticas interpretativas instrumentales. Según Bermúdez Silva, es de notar el parecido entre algunos ritmos andinos con los de unas melodías que escuchó en una interpretación de un conjunto de gaita y tamboril vascos.<sup>5</sup>

*El ritmo del instrumento (tamboril) era el de tresillos continuados, cada vez más persistentes, y glosaba la melodía, la cual el gaitero se complacía en darle progresivamente mayor intensidad.*<sup>6</sup>

En 1959 se creó el Centro de Estudios Folklóricos y Musicales -CEDEFIM- como organismo anexo del Conservatorio Nacional de Música. Contó inicialmente con Andrés Pardo Tovar como Director, y con un Consejo Consultivo integrado por Fabio González Zuleta (Director del Conservatorio al momento de la creación del centro), Luis Duque Gomez y Jesús Bermúdez Silva, los dos últimos nombrados por el Director del Conservatorio. Los objetivos del CEDEFIM, consignados en los estatutos de la institución eran:<sup>7</sup>

*la investigación, el análisis y la compilación del folclor musical y la música popular de Colombia; la publicación y la divulgación de los resultados de su labor y la organización de relaciones nacionales e internacionales con institutos y centros afines.*<sup>8</sup>

Bermúdez Silva colaboró estrechamente con Andrés Pardo Tovar desde un comienzo. En 1963, publicaron juntos el extensamente documentado trabajo sobre *La guitarra popular en Chiquinquirá*.<sup>9</sup>

*Pardo Tovar se encargó de lo relativo a la documentación sobre informantes y proceso de construcción; Bermúdez Silva, de lo referente a materiales y herramientas de trabajo, y Pinzón Urrea de los aspectos organográficos propiamente dichos.*

Esta publicación ampliamente documentada consta, además del estudio, de un anexo fotográfico que pormenoriza los detalles del proceso de construcción. La investigación está dividida en cuatro excelentes capítulos sobre los instrumentos típicos de cuerda en Colombia; el medio y la tradición artesanal; el taller familiar y sus técnicas (que incluye información detallada sobre las materias primas con nombres genéricos, el proceso de construcción; los precios





6. Portada de la monografía *La guitarra popular en Chiquinquirá* (1963) realizada conjuntamente con Pardo Tovar y publicados por el CEDEFIM.

7. Suplemento fotográfico del estudio *La guitarra popular en Chiquinquirá* (1963)

8. Fotografía tomada por Andrés Pardo Tovar de Jesús Bermúdez Silva en una excursión por el Cauca e intitulada afectuosamente "Los dos robles".

y la clientela) y concluye con un estudio de los instrumentos típicos en la poesía popular colombiana. Este trabajo, a pesar de su antigüedad, todavía representa uno de los estudios más completos de la lutería artesanal colombiana.

Ese mismo año, el CEDEFIM y el Instituto Popular de Cultura de Cali organizaron una expedición conjunta a la región de Guapi, Cauca, cuyo estudio constituyó otra de las publicaciones del centro, con co-autoría de Bermúdez Silva y Guillermo Abadía Morales. *Algunos cantos nativos tradicionales de la región de Guapi (Cauca)* aborda varios temas de interés: composición lingüística de las tribus de la región, datos acerca de la vida material y el entorno biológico, y otros aspectos de interés etnográfico sobre los indios Cholo y Noanama. Basándose ante todo en las descripciones de Gerardo Reichel-Dolmatoff,<sup>10</sup> los investigadores describen algunas variantes del canto responsorial de *aconijari* entonados por el jaibaná, proporcionando transcripciones del mismo; luego comentan sobre el canto dialogado *carichipari* que suelen cantar las mujeres de la tribu en ocasión de las nupcias de una de ellas.<sup>11</sup>

Finalmente, Jesús Bermúdez Silva colaboró en la redacción de otra publicación del CEDEFIM, *Los Aires musicales de los indios guambiano del Cauca*, a raíz de la excursión que hicieron con Guillermo Abadía y Luis Carlos Espinosa.

Esta publicación (que apareció póstumamente) es quizás la más decepcionante. Abunda en citas, pero sin proporcionar la fuente; por otra parte, los comentarios sobre las danzas, los instrumentos y la música de los guambianos, se reducen a generalidades. Aunque incluye transcripciones, los análisis de estos carecen de parámetros adecuados.<sup>12</sup>

*En el número 5 encontramos otro dibujo con la variante ornamental melódica que hace al final modificando el dibujo temático. Es también muy original [sic] la armonía que aplica la segunda flauta a la primera, en ocasiones una quinta justa y en otras una cuarta: armonías que representan lo que pudieramos llamar un sentido clásico natural, en esas lejanías montañosas a donde no llega la influencia callejera de los sones vulgares.*

Evidentemente, los estudios indigenistas de esta época carecen de una orientación apropiada, y este segundo intento en el cual participó Bermúdez Silva refleja un sentido de consigna ideológica, más que un trabajo de investigación musical.<sup>13</sup>

*No podemos transigir con quienes... pretenden que el Folklore de un país debe recibir indiscriminadamente todos los aportes extraños...*

En términos generales, sin embargo el valor de las primeras publicaciones del CEDEFIM es indiscutible, ante todo el trabajo sobre la guitarra popular, y aún, el de los cantos nativos de Guapi. Lamentablemente, la labor del CEDEFIM, en materia de publicaciones, se concluyó poco después, y la difusión de sus resultados ha sido sumamente limitada.

### raíces del nacionalismo de Bermúdez Silva

Esa óptica ingenua, casi pueril con que se percibe y se maneja el tema indigenista, analizando la música en términos de "dibujos gráficos" domina también el trabajo de Bermúdez Silva como compositor. Su romanticismo se expresa en términos conceptuales, en parte, por la misma temática programática de sus obras: *Cuento de hadas, Ilusión*, etc. Su actitud es la de musicalizar un mundo de fantasía, cuyos principales habitantes son la abuela, los duendes, las estrellas y el ambiente mágico de los sueños.<sup>14</sup>

Musicalmente, esto se traduce en un lenguaje armónico post-wagneriano, con sus cromaticismos que no se resuelven, con acordes de novena, y extensas frases musicales de una densa implicación armónica por cierto, muy germano en su concepción, posiblemente el resultado del contacto con Conrado del Campo.

Quizás por la misma razón de haber realizado sus estudios en España, y a través de ella haber conocido a Europa, Bermúdez Silva es, además de un romántico empedernido, un hispanista a morir. Y ser hispanista, inevitablemente, implica ser conservador. Que a Bermúdez Silva lo consideran de esta tendencia lo comprueba una carta que le envió Enrique Casal Chapi, en ocasión de la presentación del poema sinfónico *Torbellino* en Madrid en 1933, reproducida en *El Tiempo* el 3 de diciembre del mismo año:

*... me parece oír latir con toda su fuerza el corazón de esa América tan brava y atormentada a un tiempo. Creo sinceramente que su música ante todo es una virtud y un don. La virtud es la sinceridad que tanto se agradece en el arte actual, ya que solamente se encuentra en aquellos artistas cuyo fondo espiritual no es vulgar y no necesita por lo tanto disfrazarse de 'atreimiento' u otras tonterías por el estilo.*

Por otra parte, la admiración por lo español de Bermúdez Silva, hasta la exclusión de lo demás, se hace evidente en una entrevista que nos queda del año 1951, a su regreso del segundo viaje a España. En esta ocasión, el compositor habla detenidamente sobre las personalidades de mayor relieve, productos de la enseñanza de Conrado del Campo, y se limita, inexplicablemente, a España, aunque, como ya hemos visto, la lista de discípulos latinoamericanos es considerable.

El medio en que circulaba Bermúdez Silva en 1950 aparentemente ignoraba la presencia latinoamericana en el panorama musical universal, y solo tenía ojos para lo europeo.— en el caso de Bermúdez Silva, para lo español. Hechos como la presencia, por ejemplo, de un Fernando Ortiz, en la Universidad de Madrid durante la misma época que la estadía inicial del compositor colombiano, no causaron la más mínima inquietud.

Si su estadía en España se caracteriza por la falta de contacto con figuras de relieve internacional de origen latinoamericano, en Colombia, su amistad con Andrés Pardo Tovar lo vinculaba directamente a esta problemática. La relación con Pardo Tovar no fue de colega, sino mucho más, la de amigo entrañable. Frecuentaban sus respectivas casas, trabajaban conjuntamente, y hasta integraban un conjunto

de música popular (Pardo Tovar al piano, Bermúdez Silva al violín y requinto, Octavio Núñez Navas a la flauta), y seguramente compartieron el interés vivo por las tradiciones autóctonas y por el acercamiento con otros músicos latinoamericanos.

Prueba de la estimación de Pardo Tovar es la anécdota que cuenta su viuda sobre una foto que tiene en la biblioteca de su casa que muestra a Bermúdez Silva delante de un enorme roble. Según Doña Solita (hermana de Antonio María Valencia), Pardo Tovar intitula afectuosamente esta foto "Los dos robles", señal de la consideración muy especial que tenía por su amigo.

Otro gran amigo de Bermúdez Silva, perteneciente a este mismo círculo, era José Rozo Contreras quien en sus *Memorias de un músico de Bochalema*<sup>15</sup> describe uno de sus encuentros.

*Recibi el Año Nuevo de 1959 en mi pueblo natal en la grata compañía de mi esposa y de mis íntimos amigos Jesús Bermúdez Silva, Andrés Pardo Tovar y Octavio Núñez Navas. Fueron días felices, en que se nos prodigaron generosos agasajos y cariñosas atenciones;... De entonces acá, mis tres amigos, mi esposa y yo, pasamos a integrar lo que en mi patria chica se bautizó con el nombre de "Quinteto Bochalemero".*

Además de compartir ideales con Rozo Contreras, Bermúdez Silva coincidía con el santandereano en su formación estética, siendo ésta producto de la escuela germana (Rozo Contreras estudió en Viena y Roma), contrastando muy evidentemente con los compositores de la escuela francesa, Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia. Sobre decir que los compositores de vanguardia venían de la escuela francesa:<sup>16</sup>

*Francia está considerada por muchos como la nación que va hoy a la vanguardia en arte musical. Quizás esto deba contemplarse desde el punto de vista de escuela fundada en orientaciones hacia una nueva estética, y el empleo de procedimientos nuevos.*

España es considerada con cierto desdén, como anticuada, exótica por si acaso, pero sin contacto con las corrientes progresistas centradas en las naciones del "continente".

Parece contradictorio que, pese a su rechazo por el modernismo atrevido, Bermúdez Silva haya seleccionado *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera como tema de su poema sinfónico *Torbellino*. En la partitura de éste hace el siguiente comentario:

*Argumento literario: agonizan los últimos rayos del sol. Se escucha el quejumbroso trinar de tiples y requintos acompañados por el ritmo estrepitoso de las maracas. Son los campesinos de las altiplanicies de Colombia que marchan hacia las tierras bajas del trópico a las selvas vírgenes del Río Amazonas.*

Seis años después de publicada la novela de Rivera, que cautivó al público europeo por su falso sentido de labor social y por sus pretensiones altruistas,<sup>17</sup> Bermúdez Silva se inspiró en esta fuente literaria innovadora y de gran aceptación,

Voz y Piano      *Fue un Amor*      *Comienzo*      *Quinta de*  
*Juan Rivera*      *Maldonado*

The image shows a musical score for the song 'Fue un Amor' by Juan Rivera. It includes a vocal line and piano accompaniment. The score is written in G major and 2/4 time. The piano part features a characteristic 'torbellino' (tremolo) rhythm. The lyrics are in Spanish and describe a nostalgic love story.

10. En la canción *Fue un amor*, Bermúdez Silva retoma la temática inicial al invocar ese amor del pasado.

colocándose así dentro de esta moderna perspectiva nacional.

Sin embargo, Rafael Gutiérrez Girardot penetra la concepción idealizada de la novela de Rivera, mostrando que en realidad, esta no encaja con las interpretaciones tradicionales de "novela de protesta", de "alegoría romántica" de "novela de la tierra" y de "la primera novela específicamente americana". Demuestra que, por carecer de perspectiva sobre el contexto histórico-social de Colombia en el primer cuarto del siglo, la novela está modelada en un estereotipo, y que a Rivera, el personaje principal "no le resultó tan diferenciado interiormente como un personaje de Proust".<sup>18</sup>

Por lo mismo, entonces, al confrontar la partitura de Bermúdez Silva que nos indica que:

Los segundos violines inician... el ritmo de torbellino en trasillos, ritmo persistente, que imita el rasguear de los típles, instrumento que acompaña siempre al campesino de Colombia...

comprendemos que la obsesión del compositor por el ritmo de torbellino en muchas de sus obras se debe, no tanto a una inspiración fundamentada en raíces mestizas, nacionales, sino que, como él mismo lo confirma en "La posible ascendencia vasca de nuestra música popular", su fascinación estriba en la seguridad que le brinda su posible derivación de la música española.

El caso de Bermúdez Silva no es aislado. No se puede negar que, con lo anteriormente expuesto, queda comprobado que su carrera de compositor depende directamente de su viaje europeo, del reconocimiento que se le brindó y del estímulo que esto significó para él. El hecho de que fuera opacado por figuras como Uribe-Holguín y Valencia se debe, no tanto a la calidad de su música, sino a la deferencia con la cual se veía la escuela francesa en su momento y a factores íntimamente ligados al contexto social y cultural colombiano.

te - re - la - ble - na... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...  
 que - re - re - re... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...  
 que - re - re - re... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...  
 que - re - re - re... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...  
 que - re - re - re... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...

te - re - la - ble - na... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...  
 que - re - re - re... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...  
 que - re - re - re... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...  
 que - re - re - re... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...  
 que - re - re - re... de - la - sa - gra - gion... Ho - ho - ho...

**obras**

**OBRAS PARA ORQUESTA**

- 1930 Cuento de Hadas (Poema sinfónico).
- 1931 Torbellino (Poema sinfónico)
- Recuerdos de un estudiante (Obertura).
- 1933 Sinfonía en do.
- 1938 Danza típica No. 1 (Bunde Tolimense)
- Danza Típica No. 2 (A Tunja)
- Danza Típica No. 3 (Zambra en el Paseo Bolívar).
- 1947 Concierto en la menor para piano.
- 1959 Órgia campesina (poema sinfónico).
- 1959 Estampa criolla.
- 1964 Por la patria (Oración sinfónica) para contralto, coro infantil y orquesta.

**MUSICA DE CAMARA**

- 1939 Trio No. 1 en sol menor, para piano, violín y cello.
- 1943 Trio No. 2 en do mayor, para piano, flauta y cello.
- 1947 Cuarteto de cuerda en re mayor.

**OBRAS PARA PIANO**

- 1950 Sonatina en la menor.
- 1951 Sonata en re mayor "12 de abril".
- 1958 Seis viejas estampas de Santa Fé de Bogotá.

**OBRAS PARA CANTO Y PIANO**

- 1939 Canción de la tarde
- Ilusión
- Fué un amor.

**OBRAS PARA CORO A CAPPELLA**

- 1938 Canción Arrullo de María Isabel
- Leyenda de oro
- Canción la boda
- Alegre juventud
- Breviario (Villancico).

**VARIOS**

- 1930 Preludio y fuga en sol menor para órgano.
- 1947 Melancolía para flauta sola.

**Argumento literario:** Agonizan los últimos rayos del sol. Se escuchan los quejumbrosos trinar de tiple y requintos acompañados con el ritmo estrepitoso de las maracas. Son los campesinos de las altiplanicies de Colombia que marchan hacia las tierras bajas del trópico a las selvas vírgenes del Río Amazonas. Un payan astuto los ha enganchado y hace las veces de su capitán y a fuerza de malas artes logra alejarlos de sus humildes ranchos ofreciéndoles ricas tierras de promisión, altos jornales y otras pintorescas promesas que jamás se cumplen. Los ingenuos campesinos creyendo encontrar los encantos y riquezas ofrecidos por falaces conductores, emprenden esta dolorosa expedición después de muchas dudas y sobresaltos. Allí sufren resignados el engaño y encuentran la muerte. Esta composición fue inspirada en la novela "La Vorágine" del novelista colombiano José Eustasio Rivera y escrita en Madrid, España entre 1930 y 1931.

La forma es de un tríptico. El primer trozo expresa la duda del campesino. El 2º trozo optimismo y confianza como una invocación a Dios y el 3º trozo la marcha. En este último trozo todos los temas, a medida que van presentándose, sufren transformaciones según el sufrimiento y dificultades de los viajeros que se confunden con los ruidos de la naturaleza. Los segundos violines inician en esta última parte el ritmo del torbellino con tresillos, ritmo persistente que imita el rasguear de los tiple, instrumento que acompaña siempre al campesino de Colombia para distraer las fatigas de sus viajes y para cantar sus melancólicas alegrías. Este ritmo en tresillos efectuado por violines, violas y cellos sirve de fondo a la obra y constituye el elemento principal y dramático de esta composición. Al final se presentan todos los temas unidos en un gran coral cantado por los instrumentos de viento seguido de las trompetas con sordinas y el timbal como un último lamento.

En 2º violines inician un este último parte el ritmo del torbellino con tresillos, ritmo persistente que imita el rasguear de los tiple, instrumento que acompaña siempre al campesino de Colombia para distraer las fatigas de sus viajes y para cantar sus melancólicas alegrías. Este ritmo en tresillos efectuado por violines, violas y cellos sirve de fondo a la obra y constituye el elemento principal y dramático de esta composición. Al final se presentan todos los temas unidos en un gran coral cantado por los instrumentos de viento seguido de las trompetas con sordinas y el timbal como un último lamento.

En 2º violines inician un este último parte el ritmo del torbellino con tresillos, ritmo persistente que imita el rasguear de los tiple, instrumento que acompaña siempre al campesino de Colombia para distraer las fatigas de sus viajes y para cantar sus melancólicas alegrías. Este ritmo en tresillos efectuado por violines, violas y cellos sirve de fondo a la obra y constituye el elemento principal y dramático de esta composición. Al final se presentan todos los temas unidos en un gran coral cantado por los instrumentos de viento seguido de las trompetas con sordinas y el timbal como un último lamento.

En 2º violines inician un este último parte el ritmo del torbellino con tresillos, ritmo persistente que imita el rasguear de los tiple, instrumento que acompaña siempre al campesino de Colombia para distraer las fatigas de sus viajes y para cantar sus melancólicas alegrías. Este ritmo en tresillos efectuado por violines, violas y cellos sirve de fondo a la obra y constituye el elemento principal y dramático de esta composición. Al final se presentan todos los temas unidos en un gran coral cantado por los instrumentos de viento seguido de las trompetas con sordinas y el timbal como un último lamento.

9. Notas para el poema sinfónico *Torbellino*, estrenado por la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1933. (Autógrafo).

### argumento literario

Agonizan los últimos rayos del sol. Se escucha el quejumbroso trinar de tiple y requintos acompañados con el ritmo estrepitoso de las maracas. Son los campesinos de las altiplanicies de Colombia que marchan hacia las tierras bajas del trópico a las selvas vírgenes del Río Amazonas. Un payan astuto los ha enganchado y hace las veces de su capitán y a fuerza de malas artes logra alejarlos de sus humildes ranchos ofreciéndoles ricas tierras de promisión, altos jornales y otras pintorescas promesas que jamás se cumplen. Los ingenuos campesinos creyendo encontrar los encantos y riquezas ofrecidos por falaces conductores, emprenden esta dolorosa expedición después de muchas dudas y sobresaltos. Allí sufren resignados el engaño y encuentran la muerte. Esta composición fue inspirada en la novela "La Vorágine" del novelista colombiano José Eustasio Rivera y escrita en Madrid, España entre 1930 y 1931.

La forma es de un tríptico. El primer trozo expresa la duda del campesino. El segundo trozo optimismo y confianza como una invocación a Dios y el tercer trozo la marcha. En este último trozo todos los temas, a medida que van presentándose, sufren transformaciones según el sufrimiento y dificultades de los viajeros que se confunden con los ruidos de la naturaleza. Los segundos violines inician en esta última parte el ritmo del torbellino con tresillos, ritmo persistente que imita el rasguear de los tiple, instrumento que acompaña siempre al campesino de Colombia para distraer las fatigas de sus viajes y para cantar sus melancólicas alegrías. Este ritmo en tresillos efectuado por violines, violas y cellos sirve de fondo a la obra y constituye el elemento principal y dramático de esta composición. Al final se presentan todos los temas unidos en un gran coral cantado por los instrumentos de viento seguido de las trompetas con sordinas y el timbal como un último lamento.

JESUS BERMUDEZ SILVA



**BIBLIOGRAFIA**

- 1979** BARTOK, BELA  
Escritos sobre música popular.  
México: Siglo Veintiuno editores, S.A.
- 1979** BEHAGUE, GERARD  
Music in Latin America: An Introduction.  
Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- 1962** BERMUDEZ SILVA, JESUS  
"Posible ascendencia vasca de nuestra música popular".  
En *Textos sobre música y folklore*, Vol. 1,  
Eds. Hjalmer de Greiff y David Eferbaum.  
Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (1978), 388-90.
- 1959** CEDEFIM  
"Hacia una labor Tecnificada en el Campo del Folklor".  
Bogotá Universidad Nacional de Colombia.
- 1963** \_\_\_\_\_  
"La guitarrería popular de Chiquiquira".  
Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- 1966** \_\_\_\_\_  
"Algunos cantos nativos tradicionales de la región de  
Guapi (Cauca)".  
Bogotá: Imprenta Nacional.
- 1970** \_\_\_\_\_  
"Aires musicales de los Indios Guambiano del Cauca  
(Colombia)".  
Bogotá: Imprenta Nacional.
- 1973** CLARO VALDES, SAMUEL y JORGE URRUTIA BLONDEL  
Historia de la música en Chile.  
Santiago de Chile: Editorial Orbe.
- 1980** GUTIERREZ GIRARDOT, RAFAEL  
"La literatura colombiana en el Siglo XX".  
En *Manual de Historia de Colombia*, Tomo III.  
Ed. Santiago Munis.  
Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 447-536.
- 1983** MARCO, TOMAS  
Historia de la música española, Siglo XX.  
Madrid: Alianza Editorial.
- 1986** ORDÓÑEZ MONTSERRAT  
"Arturo Cova, una voz rota".  
En *Panorama de la literatura colombiana*.  
Bogotá: ProCultura (En prensa).
- 1969** PARDO TOVAR, ANDRES  
"Jesus Bermudez Silva".  
en *Textos sobre música y folklore*, Vol. I  
Eds. Hjalmer de Greiff y David Eferbaum.  
Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (1978), 218-20
- 1960** REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO  
"Notas etnográficas sobre los Indios del Chocó".  
*Revista Colombiana de Antropología*, Vol. IX, 75- 158.
- 1960** ROZO CONTRERAS, JOSE  
Memorias de un músico de Bochalema.  
Bochalema: Imprenta del Departamento.
- 1973** SORDO SORDI, CARMEN  
Manuel M. Ponce: Iniciador de la Etnomusicología en México.  
Oaxaca: Ediciones de la Universidad Autónoma Benito Juárez.
- 1972** TAYLER, DONALD y BRIAN C. MOSER  
The Music of some Indian Tribes of Colombia.  
Londres: BIRS.
- 1950** ZAMUDIO, SAMUEL  
"El folklore musical en Colombia".  
Suplemento de *Revista de Indias*, XIV.

**NOTAS**

1. Carmen Ruth Sergio, *Manuel M. Ponce. Iniciador de la Etnomusicología en México* (Oaxaca, Ediciones de la Universidad Autónoma Benito Juárez, 1972).
2. *Bohío Barrios. Escritos sobre Música Popular*. (México, Siglo Veintiuno Editores, 1979), 72.
3. *Israel Behague. Música en Latin America An Introduction*. (Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, Inc., 1978), 179.
4. Tomás Marco, *Historia de la Música Española, Siglo XX*. (Madrid, Alianza Editorial, 1983), 40.
5. Jesús Bermudez Silva, *La posible ascendencia vasca de nuestra música popular* en *BOLETÍN DE LA RAMA NACIONAL*, 217 (Octubre, 1962).
6. Con los cantos que existen sobre las diversas clases de inmigración vasca a Colombia así como los numerosos textos que existen a Colón, la historia del origen vasco de la música pre-colombiana, por desgracia que así sea, cada vez se afirma y valida, pero a partir de premisas diferentes.
7. CEDEFIM, *Hacia una labor Tecnificada en el campo del Folklor*. (Bogotá, Imprenta Nacional, 1959), 7.
8. Colombia se ha movido en crear una institución de esta índole, en comparación con los temas países latinoamericanos, siguiendo al ejemplo del Instituto Interamericano de Etnología en Montevideo, creado por Francisco Turri Longo en 1940 del Instituto de Investigaciones de Folklore, Ministerio de Santiago de Chile, fundado por Carlos Lavín y José María Santa Eliza en 1952 y sucesivamente en los años cincuenta (Instituto de Folklore de Caracas, fundado por Luis Felipe Simón y Rivera en 1947 y el Instituto de Investigaciones Latinoamericanas de México, fundado por Vicente McNamara en 1944) que a su vez han sido sus modelos. Pero si se desea buscar un organismo oficial de investigación musical, al menos durante algunos años se referirá en la publicación de artículos sobre los investigadores que se realizaban en el CEDEFIM en BOGOTÁ, por ejemplo, comenzó a publicar en revista en 1975.
9. CEDEFIM, *La guitarrería popular en Chiquiquira*. (Bogotá, Imprenta Nacional, 1963), 21.
10. Gerardo Reichel-Dolmatoff, "Notas etnográficas sobre los Indios del Chocó" en *REVISTA COLOMBIANA DE ANTHROPOLOGIA*, IX, (1960), 75-158.
11. *Van Hualder de Greiff y David Eferbaum. The Music of Some Indian Tribes of Colombia*. (Londres, BIRS, 1972), 21.
12. CEREZA, "Aires musicales de los indios guambianos del Cauca". (Bogotá, Imprenta Nacional, 1970), 27.
13. CEDEFIM, pp. 40, 22.
14. La partitura del *Cuento de Fada* de Juan "La abuelita relata la canción a sus pequeños nietos. El cuento de Francisco y Princesita en su palacio, así y ellos piden libre y bien cuando la abuelita despierta y llora al "vaca" y se va llorando para que se despierten y jueguen a veces moviendo sus brazos. Cabe mencionar que estos textos son los que se usaron para elaborar con principios y gramática con que todos hemos aprendido".
15. José Roca Contreras, *Memorias de un músico de Bochalema*. (Bochalema, Imprenta del Departamento, 1960), 170.
16. Samuel Zamudio, "El folklore musical en Colombia" en *Suplemento de REVISTA DE INDIAS*, XIV (1950), 7.
17. Van Montserrat Ordoñez, "Arturo Cova, una voz rota", en *Panorama de la literatura colombiana* (En prensa).
18. Rafael Gutierrez Girardot, *La Literatura en el Siglo XX*, en *Manual de historia de Colombia*, III (Bogotá, ProCultura, 1973-1980), 445.

**SUSANA FRIEDMANN**

Profesora Asociada del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional, es musicóloga egresada de Mills College, California y de New York University. Candidata al Ph.D. en King's College, Londres, es autora de *Viajes y Mutaciones de una Danza del Renacimiento (1976)* y *Las Fiestas de Juno en el Nuevo Reino de Granada (1983)*.

**ESCALA/III** Revista Escala  
Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional  
Bogotá, Colombia, Año I - Agosto 1986 - ISSN - 0120-8012  
Licencias 880 Min. Gobierno - 272 de Adpostal

**directora** Ivonne Pini.

**comité editorial** Elie Anne Duque • German Rubiano C. • Carlos Nieto M. • Fernando Montenegro L. • David Sierra C.

**tems** Jesús Bermudez Silva - música -  
Autor: Susana Friedmann

**agradecimientos**

Mis sinceros agradecimientos a los familiares del Maestro Jesús Bermudez Silva y en especial a Alberto, quien me facilitó un album de recortes de prensa y programas del maestro, del cual extraje gran parte de la información de este artículo. A la Biblioteca del Departamento de Música de la Universidad Nacional por permitir el acceso a los manuscritos del compositor, custodiados allí en su totalidad.

**diseño e impresión** ESCALA  
calle 30 sur. 17-70 - comunidad 2878200 - bogotá

**OTROS TITULOS DE LA COLECCION**

Luis Angel Kengifo - grabador • Sergio Trujillo Maguenat  
pintor • Gastón Lelarge - arquitecto • Guillermo Uribe  
Holguín - músico • Guillermo Wiedemann - pintor • Al-  
berto Wille Ferro - arquitecto • Pedro Nel Gomez - pintor.